

「プラーティナのタルシア（二四七七―二四九〇）」（下）

——アペンディクス（一）（二）——

アルフレード・プエラーリ

翻訳・解説 上田恒夫

アペンディクス（一）アルマディオの黄金比構成

以下にタルシア画の透視遠近法を分析するが、それらがアルマディオ（図1）全体の建築的構造を律する黄金比構成の枠内にあることは明らかである。本稿は個別場面の消失点を示した図（図2、図3）などを含めて当該の拙著「元本」の第二章からの再録である。

正方形のパネルをまとめて付け柱をもって分ける構想は、ブルネレスキ「二三七〜一四四六」のパツィ家礼拝堂ファサード^①に由来するが、このアルマディオの場合、全体の大四角形の両端を付け柱で閉じ、中央に別の付け柱を置いて左右二棹に分け、都合三〇の正方形の扉を割りつけている。そしてこの割りつけが統一的比例の原則にもとづいていることは明らかである（図3）。すなわち、左右両端の付け柱、下部の基壇、そして上部の水平蛇腹^{フロントナ}によって囲まれた大きな四角形（CGRS）から、黄金比にもとづいて三〇の正方形が割り出されているのである。この大きな四角形の短辺に黄金比の基準となる寸法——図3のCF、FG、あるいはGD——を見つけると、この短辺の中央に、求める単位寸法たるDFが得られる。この黄金比 $\phi \approx 1.618$ から得られる短い切片FGとDCの寸法は、三〇の正方形扉それぞれの飾り額縁の寸法Xの三倍である。黄金比のすべての基準点を結びと、実線で示したような、比率を同じくする小さな長方形が得られる^③。他方、点線で示した対角線から黄金比構成に由来する、頂点が天地逆の三角形が得られる。

このようにしてタルシア画をほどこした三〇の扉は全体として統一

的比例にもとづいて構成されていることが明らかになった。それぞれの扉には幾何学モチーフを象嵌した装飾帯、および、入れ子状に重ねられた正方形の飾り額縁がある。これに光が当たって明暗のリズムが生まれ、それによって各扉は全体を構成する確かな単位として認識されるようになる。タルシア画面に接する最も内側の額縁はほんのわずか画面より高く、絵画空間を構成するアルベルティの「視覚のピラミッド」の枠となる。左右両棹の最上列の両端という適所に半身像が配され、それをはさんで、半開きの扉の奥のトロンプルイユ風の静物の場面が、またそれらとは外見上対照的な街景画が配されるが、その配置のコントラストはまるで、実際に扉を開け閉めする動作をあらかじめ念頭に置いてなされたかのようなのである。

タルシア画のなかの水平線と垂直線を観察すると、画面は観客の視点の高さに応じて構成されていることがわかる。街景画の地面に落ちる建物の影が、静物画の半開きにあらわされた扉の明部が、そして半身像に落ちるハイライトが、アルマディオ全体を照らす光は左側から差していることを示している。それはアルマディオが当初置かれていた旧聖具室の高い窓から差す光であることを物語っている「二五号の本稿図2」。

アルマディオの高さのほぼ中央に水平線を引いてみると、これが視点の高さに相当し、それを基準にして、静物画のモノたちを置く床面の高さ、街景画の水平線の高さが決められていることがわかる（図2）。俯瞰された床面は下段の静物画では広く、中段では狭く、上段では幅はほぼゼロになる。同じように、下段のやや俯瞰的に見られた街景画では水平線は高く、中段、上段に行くにしたがってそれは低く

なっている。このような透視画の視点の高さの変化は、画中で枠の役割をはたす破風やコーニスといった建築モチーフにも等しく認められる。そしてアルマディオの中央に置かれた付け柱を軸として、左側の十五場面の消失点は画面の左側に、右側の十五場面の消失点は画面の右側に偏っており、観客が中央に立つて見ることを想定していることがわかる。中央の付け柱を軸として左右に扇状に広がる視線は左右両端の付け柱がこれを押しとどめる。

このように、個々の画面構成はアルマディオの建築的枠組みにただ従うだけではない。なぜなら、アルマディオ全体のリズムとシンメトリーは画面構成を秩序づけ、それらに新しい意味を与えるからである。事実、明るい背景と黒い背地の画面を交互に配列するだけなら、単にチェッカー模様仕立てであつてもよかつたが、タルシア画をほどこすことよつて収納扉の列に絵画的な明と暗のコントラストが生まれ、「虚」^{ゾット}「黒材で背景を閉じた静物画と聖人像の空間」と「実」^{ピエー}「遠くを見通す明るい街景画の空間」のコントラストも生み出されるからである。

次に三段のそれぞれに配された街景画に目を移すと、上段と中段では消失点はすべて左にかたよつているのに対して、下段では右にかたよつている。ただし下段右端の付け柱に接する一箇だけは例外で消失点は左に寄つているが、これは、建築のファサードに見立てられたアルマディオ全体の大四角形を閉じる付け柱の視覚的応力への対抗であつて、これと同じ工夫は、上段の両端に置かれたペアの半身像にもはつきりと認められる。

背地を黒く閉じて奥行きをなくした静物画の「虚」の空間に、実物かと思ふがう両開きの扉が描かれるが、開き具合や当たつた光の強弱

はよく計算されており、例えば、下段右棹の場合、描かれた扉は、左棹の場合と較べて、光の当たる面積が広い。中段についても同じことが言えるが、上段では正反対になつており、アルマディオ全体に変化のなかにバランスをはかつている。しかしいずれの場合にも、画中の扉の表現に変化を与えるために、例えば上下二分した小扉の開く角度を変えて透視画空間の厚みを感じさせ、あるいは正方形・長方形・楕円形の透かし彫りをほどこし、あるいはこれに別材のピースを嵌め、あるいは彫り下げをほどこしている。

視点の高さに応じて小扉の見かけを変化させるだけではない。偶然に放置したかのようによそおつて開きの角度を変え、あるいは画面から出てこちら側の現実空間に越境するかのように、観客の目をあざむいて、三次元空間の表現の可能性を広げている。アルベルティがはじめに理論化した透視遠近法の視覚のピラミッドをベースにしながらも、そこから一歩先に進んでいるのである。

透視遠近法表現の場としてとらえられたアルマディオがアルベルティの理論にもとづいているのは明らかである。アルベルティは『絵画論』「二四三六」の第一書十二節で、「諸物体が面に覆われている以上、一物体の、一目で見られるあらゆる面は、面と同数のごく小さいピラミッドが詰まつている一つのピラミッドを形づくっている」と書いている。しかしプラティナは、このような視覚理論に満足せず、タルシア画の舞台空間に観客を参加させ、光による造形の変化を認識させるのである。半開きの扉や道具などがアルベルティ的⁴なます目の網を破つてこちら側にせり出し、そこに現実の光が⁴かすめる。トロンプー⁴ルイユの意味が拡張されたのである。幾何学的造形に生氣を与え、全

体の雰囲気を一統するのはこのような光であり、プラーティナのさまざまな工夫はここに結集する。

ここから、美しい絵画的な明暗の諧調が生まれる。タルシア画面とデコラティブな額縁との二色対比、あるいは、道具や聖人像と背地の黒との二色対比は、アルマディオ全体に繰り返されている。すなわち、下段、中段、上段へと移行するにしたがって、背地の黒い「虚」の画面数は、四面、六面、八面と増加し、その結果、上端の水平蛇腹と左右両端及び中央の付け柱の明るさを際立たせている。各段に背地を黒で閉じる「虚」の空間と、遠景を見通す明るい「実」の画面は一面おきに交互に配列されているが、直上の段ではこれが一面分ずつずらされて配列されている。このようなずらしはベルナルディーノ・デ・レーラ「アルマディオの設計に関与したとされるクレモナの建築家。十五世紀後半一五一八。デル・エーラ」の建築意匠にあらわれている。

アルマディオの最上段の十画面のうち、八画面が背地黒の「虚」の画面であり、「これを左右両棒のそれぞれに即して見ると」五場面をもってくくられる長方形の中央に、背景の明るい「実」の画面が割って入り、「左右両棒をあわせて」地黒の連続二画面が合計四組あることがわかる。そしてそれぞれの組は半円形に包摂される「と想像してみよう」。するとこの四組のそれぞれを包摂する四つの半円形は、大聖堂の旧聖具室の天井の四つのアーチに対応していたであろう。したがって、四組の背地黒の画面はこの四つのアーチのそれぞれに配分され、背景の明るい「実」の画面および中央の付け柱は、このアーチの基拱石の直下に位置していたであろう。このように、取り壊された旧聖具室の構造を再現することができる。⁽⁶⁾

アルマディオの戸棚と旧聖具室天井のアーチとがこのように呼称し、それがクレモナの世俗建築のファサードの意匠を予示しているとするれば、アルマディオの内的構成もまた、クレモナの聖アッボンデオ教会のキオストロの上階の柱廊に巡らされた、一对の正方形鏡板に円を包摂させた幅広の絵画的装飾帯のテーマを先取りしていると言える。個々の収納棚——内部は完全な立方体である——の三〇の正方形の扉は、アルマディオの正面に、密度の高い建築装飾の観を与える。事実、正方形の配列は、これより約二〇年後のパラッツォ・ライモンディ「ベルナルディーノ・デ・レーラ設計」のファサードの意匠を予示している。

私たちがアルマディオに認めるのは、一四〇〇年代建築の堂々たる意匠を家具に応用した典型例であり、アルマディオが実現した品格ある形式は、ルネサンスのタルシアが木に与えた芸術的価値にふさわしい。

訳注

(1) パッツィ家礼拝堂は一四二九年起工。完成年に諸説がある。ブルネレスキは一四三一年、クレモナに近いマントヴァの宮廷に招かれ、ポー川の治水について助言を求められている。

(2) 三〇面の扉の額縁と画面について触れた前号(二六号)末尾を受けて、黄金比との関係が以下に論じられる。

(3) これは、フィボナッチ数列の連続する項を縦横比とする長方形である。

フィボナッチ数列とは、具体的には次のようになる。 $1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, \dots$ フィボナッチ数列の連続する項の比は、 $\frac{1}{1}, \frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{5}{3}, \frac{8}{5}, \frac{13}{8}, \frac{21}{13}, \frac{34}{21}, \dots$

…となるが、この比は黄金比に近づいていく。したがって完全に黄金比というわけではないが、ほぼ黄金比の長方形を抜き出すことができ。この項は大谷正幸氏による。

- (4) 両開きの扉のモチーフを画面に導入したのはプラティナが最初ではない。フィレンツェ大聖堂のミサ聖具室のタルシア画（アントニオ・マネッティ、ジュリアーノ・ダ・マイアーノほか、一四三六〜六五頃）以来、近くはモデナ大聖堂の कोरोロ（ダ・レンディナ兄弟、一四六一〜六五頃）などイタリア各地の作品に頻出するモチーフである。このモチーフはアルベルティの視覚のピラミッドを破るだけでなく、画中の木の扉を木画であらわすことの意味をめぐってタルシアはさらに多くの問題を投げかける。プエラーリは論じてはいないが、この場合のように木を木であらわすことをトートロジー（同語反復）として説明することはできない。

- (5) プエラーリの当時、左棹上段左端のタルシア画は欠損していたが、近年修復家ヴィンチェンツォ・カヌーティが欠損部に「聖オモボーン」（タレモナの守護聖人）があったと想定して摸作を入れた。なおアルマディオの右側面の街景画もカヌーティが修復時に発見したものであり（図1左上端）、このときアルマディオの扉のかぎ穴も当初のものではないと判断されて埋め戻された。M.Lucio (a cura di), 2009 参照。
- (6) 旧聖具室の復元（二五号の図2参照）とアルマディオの設置状況に関するプエラーリの仮説は今日否定されている。M.Lucio, *op.cit.*

アペンディクス（二） कोरोロの黄金比構成と透視画による内的統一

कोरोロの平面図（図4）⁽¹⁾を見ると、アプスとそれに接する梁間^{カンパレータ}はわずかに右にゆがんでいる。ここから、 कोरोロ「聖職者祈祷席」はこのゆがみを少し強調して写していることがよくわかる。それは美的理由にもとづいている。すなわち、 कोरोロに反映された右への歪みを視覚的に補正するために、個々の祈祷席の間隔を調整し、地の明暗を異にするタルシア画を離間あるいは接近させるという工夫がなされた。これらが、 कोरोロの歪みを是正して透視遠近法的な統一を実現しようとした作者の動機であった。⁽²⁾

後陣の建築空間の歪みが कोरोロの平面図に反映されたさい、どのようそれが克服されたかを模式的に示したのが図5であり、個々の祈祷席の横幅をセンチメートルで示している。これによって、上段の祈祷席の横幅は、最長八〇センチメートル「 कोरोロの開口部」から最短六十五センチメートル「 कोरोロ奥の湾曲部」までの差のあることがはっきりとわかる。 कोरोロの右側を見るに、直線部から奥に進むにつれて左へ強く湾曲し、その曲率は左側の場合よりも大きく、かつ、この部分の祈祷席の幅は、対面する左側の कोरोロの祈祷席の幅よりも広く取っている。これが、 कोरोロ全体の中心軸に対する湾曲の誤差を視覚的に補正する工夫であった。事実、左側の कोरोロでは個々の祈祷席の横幅は狭く、間隔を詰めている。次に、上段の祈祷席と下段の祈祷席は左右対称に配列されていない。立面としてこれを見ると、祈祷席を上下二段に重ねた कोरोロの軀体に「上への」導線を勘案していると思われる。⁽³⁾

開口部の八〇センチメートル幅の祈祷席と七十二センチメートル幅の祈祷席はアーチの起拱部に相当し、一番奥の六十五センチメートル幅の祈祷席はアーチの頂点である。透視遠近法の視覚作用を逆手に取って歪んだコーロを補正するために、上段の祈祷席のタルシア画面がその役割を担っている(図6)。すなわち、アルマディオの場合と同じく、黒い背地のタルシア画と明るい背景のタルシア画がしかるべく交互に配列されているが、そのさい対面する向かい側の祈祷席のタルシア画面とのバランスがはかられている。歪んだコーロのあるべきはずの左右相称形として見せかけるのは、イリュージョニスティックな作用である。

背地が黒いか、あるいは、上下に二分された構成であるか否かに着目してタルシア画面の配列を見ると、上段の祈祷席の水平ラインに沿って等間隔に並べられたタルシア画面の全体を、ダイナミックに展開する色面構成のスペースとして検討することができる(図4参考図)。コーロの湾曲に対応してタルシア画面が担うべき役割が決まられ、それに応じて同じ視点が決められる。アプスの歪みを反映したコーロの歪みを目の錯覚によって補正するのは、このように工夫されたタルシア画面の配列である。

- 一、明るい背景による単一の画面構成
- 二、黒い背地による単一の画面構成
- 三、上下二分割した画面の上下とも黒の背地とする構成
- 四、上下二分割した画面で、一方を黒の背地に、他方を明るい背景とする構成

さて、上下二分割の構成のうち四では、明るい背景は常に下に来るが、それは、画面の上端を限る額縁の直下に「虚」の、黒い背地の図を置くためである。このようにしてコーロの直線部のタルシア画面は配列され、以後順次、湾曲部に移るが、タルシア画面の組み合わせの基準は単純であって、三画面一セットに対して、それと対照的なもうひとつの一セットをコーロの向かい側に置くという原則が貫かれている。タルシア画の全体的配列の最小単位はこうした一セット三画面であり、どのような三画面を一セットとするかは——直線部であれ湾曲部であれ——対面する三画面との対照を念頭に置いて決められている。

コーロの直線部では正面に向かい合う三画面一セットの照応は揺るぎないが、湾曲部ではそれが揺らぐ。アーチの頂点「真正面」に位置する明るい背景の三画面一セットは、かつてはコーロの入り口「現失」と呼んでいた。図6では、対面する三画面一セットは頂点を共有する二つの三角形の底辺として示してある。黒い背地か、あるいは明るい背景かの違いを基準にして、左右両側の直線部からdまでの区画のタルシア画を観察すると、対面する三画面一セットのペアからなる全六画面の中に、三種類の類似の構成パターンが必ず含まれていることがわかる。そのうちの二つのペアは同じ構成パターンとして対面し、それとは対照的に、残りの一つのペアはお互いに異なる構成パターンのままに対面している。図6のaで言えば、対面する三画面一セットのペアのなかに背景の明るい画面が三つあり、二面は「真正面に」対面するが、残る一面が対面するのは、上下二分割して上を背地黒、下を明るい背景とする画面である。「アーチを閉じる」fとgでは色彩の

コントラストは明快であり、同じ構成。パターンのペアが二組「f」、異なる構成。パターンのペアが一組「g」ある。⁽⁴⁾

こうしてコーロの透視遠近法の焦点であるhに至り、背景の明るい三つ組のタルシア画面は「それをささむ」左右のタルシア画面、すなわち背地黒の大使ガブリエルと受胎告知の聖母の二面との間に強い対比をつくっている。色彩の明暗は、イリユージョニスティックなアーチつきの四角形の窓、ないしトロンプールイユの扉つきの窓といった建築モチーフでフレーミングされている。

背地を黒とする聖人像はどれもが、タルシア画全体の配列と緊密に結びついて要所に配されているが、これを確認するにはコーロの平面図に引いた二本の対角線をたどってみることである(図7)。その一本は聖オモボーンと大使ガブリエルを結ぶ対角線「d—g」であり、もう一本は聖イメーリオと聖母を結ぶ対角線「a—f」である。大使ガブリエルと聖母の二点から聖イメーリオと聖オモボーンを結ぶ垂線「g—bとf—c」を引くと、それぞれの垂線を一辺とする二つの直角三角形「g—b—dとf—c—a」が得られる。そして両三角形の底辺「g—bとf—c」は長方形の中に「通廊」^{コリドイア}を形成し、そこから黄金比が現れる。⁽⁵⁾

事実、コーロを包摂する大四角形の短辺a—dの黄金比の起点「aとd」から長辺a—eに向けて線分a—cとb—dを垂直に起こすと、縦の「通廊」と直交する水平の通廊が得られる。縦の「通廊」はコーロ湾曲部の頂点「の三画面」を含み込むとともに、コーロの入り口——一五三八年の支払い記録に見える「前述のコーロの門扉」——の寸法「幅」を決める。この入り口から、等しくアーチを冠した窓に枠取

りされた風景と聖人を描いた正面奥のタルシア五場面が見通せたが、コーロ開口部のあい向かいあう聖オモボーンと聖イメーリオを縁取る枠もまたアーチつきであり、五場面のアーチのリズムがここに繰り返されている。さらに、黄金比は上下二段の祈祷席の奥行き幅(x)を決めている。これは、黄金比をなす長方形a c f eの対角線の七等分から得られたものである。

訳注

(1) 図4は一四八九年に完成した当初のコーロの状態の復元図であり、後陣の壁面に沿って設置された今日の状態とは異なる。

(2) プエラーリは二六号の最初でもこの工夫について触れており(一八七〇—七八頁)、アペンディクス(二)はそれを立証するパートである。

(3) コーロの立面が外陣天井の形と照応していることの指摘かと思われる。

(4) これについて確認できない。

(5) 作図して求めると、長方形a c f eは3.5・6.0くらいの縦横比の長方形になる。

$\sqrt{3.5^2 + 6^2} = 6.95$ その比は6:3.5 = 1.714となり、いわゆる黄金比 $\Phi = (1 + \sqrt{5})/2 = 1.618$ よりも若干大きい気がするが、近い値ではある。

しかしながら、「対角線の七等分」を単位として設計するようなことがあったのだろうか、ということが疑問である。(この項大谷正幸氏による)

解説 プエラーリのタルシア論が今日意味するもの

今回取り上げた二編のアペンディクス（附論）をもってプエラーリ（一九〇七—一九八八）の論文「プラーティナのタルシア（一四七七—一四九〇）」の翻訳を終える。いずれのアペンディクスとも短編ではあるが、かつて「透視画」と呼ばれたタルシア画（木画）の美的構造を分析した本編（本誌二五号、二六号）では論じられなかった黄金比による構成と視覚的效果ないし視覚補正の問題が取り上げられている。

著者がプラーティナの作品に追認した黄金比構成は、現場の状況を見越してそれに視覚補正を試みたプラーティナの構想との間に、どんな関係にあるのか。アペンディクスで明らかにされたこの二つの事実をもとに本編を読み直すと、本編とアペンディクスの関連が整理して理解でき、そこにプラーティナの作品を介してルネサンスの美的感性が生きいきとよみがえるはずであるが、本編とアペンディクスは浩瀚な元本（日本語訳の底本としたテキストを掲載した『パラゴーネ』誌と同じ一九六七年クレモナで出版された同題の名著）の別々の箇所から採られたという経緯もあって、両者の関係を一続きの内容として理解するのはたやすくはない。そこで今一度本編を振り返ってアペンディクスとの論点のつながりを確認した上で、プエラーリの論文が全体として今日の私たちにとって意味するものを検討する。

一 近代的芸術観を見直す美学者

プエラーリはベネデット・クロッチェのほか、同時代のドイツ、フランスの美学と芸術思潮に同調しつつ、木素材と絵画表現とのほかに成ったルネサンスのタルシア画をそのものとしてとらえ、絵画的・図像学的分析のみに還元できないタルシアへのアプローチを示した。

プエラーリが着目したのは二五号のテキストに名を挙げられたドイツのフィードラーだけではなかった。フランスでもアンリ・フォションが「精神が手をつくり、手が精神を形成する」（「手に捧げる」1939）と、またメルローポンティは「構想が制作に先立つことはありえない」（『意味と無意味』、1948）と書いていた。作家の特技の内に分け入り制作のプロセスを見据えてアイデアリズムの美学を克服しようとするこうしたフランスの美学思想へのまなざしにも、プエラーリは深く共鳴するものを見出していた。しかしドイツとフランスの人物とが理念的に語ったことを作品論として具体化し血肉化したのは、プエラーリその人であった。

こうして、ヴァザーリやガリレオが絵画モドキとして以上に評価しなかった「木のモザイク」は二〇世紀によりみがえったが、もちろんそれはプエラーリ一人の功績ではなかった。タルシア再評価の先鞭をつけたのは、タルシアを独自ジャンルとして認めたポローニャのフランチェスコ・アルカンジェリ (Arcangeli, 1942) であり、タルシアを建築・絵画・工芸など諸芸術の交点に認めたフランスのアンドレ・シャステル (Chastel, 1953; シャステル、1986) だったが、タルシアの美的価値とその根拠を明らかにした点でもプエラーリが最初の人だった。

フィードラー、クロッチェ、フォションらの美学と共振するその方法は創作の現場と芸術作品の美的価値の分析をよりどころとするが、

扱う対象は絵画ではなくタルシア画（木画）であるから、絵画と同じように扱っては独自の構造は把握できず、タルシア画を絵画モドキとしたヴァザリーの評価から抜け出ることではできない。タルシア画は絵画ではない。プエラーリはこの認識から出発した。事実、彼は自律を旨とする近代的絵画観の批判から説き起こしていた（第二五号）。

特定の時と機会（ミサ準備あるいは祈祷の時）に、特定の場所で（ミサ準備室、内陣）使われることを前提条件にしてアルマデオとコロは製作され設置された。近代になって、それ自体で完結し自律した小宇宙（マイクロコズム）として認められてきた芸術作品に対して、タルシアのような生活造形を「適合美 *decantia*」ないし「用の美」など、近代的芸術観が受け入れるのをはばかってきたこれらの用語でどのように説明するにしても、その構造を分析するためには、まず芸術を工芸の上に置く近代の偏見を排して、工芸独自の構造を明らかにしなければならぬ。そしてプエラーリが立ち向かったのはそのような課題であった。

用いられた木素材やニスだけでなく、ノコギリ・ノミ・カンナ・定規・コンパス・スクレーパーなど道具にまでプエラーリが目を向けたのも、タルシアが木工芸であり装飾の技だったからである。また糸ノコがなく傾斜挽きの技術もなかった当時、タルシア画のピースは五ミリメートル前後の厚さで（技法が違うから比較する意味は少ないが、今日の箱根の木象嵌は標準〇・一ミリメートル）、いわば木のブロックであり、タルシアは木彫に近い仕事であり、タルシア画独自の表現技法の要因にもなっている。また当時のタルシア画の仕上げニスは、透明度の高く厚塗りされるシェラックニスなどは違って、ツヤをおさえて自然

の素材美を生かしていたに違いなく、暗さのなかで見るとタルシアの画面にはこれがふさわしい（今でもタルシアの修復のさいに使われるのは植物性樹脂が基本である）。

二 現場の適合美

見る人は使う人である。ミサ用聖具の出し入れのためにアルマデオの扉を開け閉めし、タルシア画を背にして祈祷席にすわる修道士らは背もたれや鏡板をかざる画面に触れ、手でなでまわしもするだろう。祈祷を終えて席を離れば、目にあらわだった木の肌合い（素材表象）は退いて絵画的表象がせり出す。遠近両様の二重の表象がこのようにダイナミックに意識されるのはタルシアが木工家具の装飾だからである。

絵画では同じことは起こらない。ジョルジョ・ヴァザリー（一五一一—一五七四）はティツィアーノ晩年の荒いタッチと色斑による大胆な描写は遠くから眺めるのがよいと勧めている（ヴァザリー「ティツィアーノ伝」）。逆に言えば、荒い筆さばきの妙を見ようとすると人は当時まだ絵画の専門家に限られていたが、タルシア画にはその制約がなかった。

しかしタルシア画観賞のポイントは遠近の距離のとり方だけにあるのではない。四季のうつろい、一日の太陽の動きによっても聖堂内のタルシアは全然違った姿であられる。タルシアの美に打たれるのはそのときである。

これについて筆者には忘れられない体験がある。真夏の午後のこと

であった。同僚のタルシア作家とおとずれたヴェローナのサンタ・マリア・イン・オルガノ教会で私たちはフクロウやダ・ヴィンチ創案の幾何学多面体を精緻に描いたフラ・ジョヴァンニの作品(一五一九―一五二三)を間近に見ていた。そのさなか、突然の雷雲が夏空を覆って今まで明るかった聖具室は夕方の暗さになった。見事な木素材の扱いに驚いていた目から、あからさまだった素材感が退くにつれて、タルシアの画面空間と現実空間の境界がなくなり、ひとつになった空間——アルベルティ的なます目を破ってこちら側にせり出す疑似空間(本文一〇三頁下段参照)——に私たちは包みこまれた。薄明の空間のなかでこそタルシアのリアリティーが生きていることを知った瞬間であった。私たちがそこで認めたのは素材でも描かれた画像でもない。その両方がひとつになった第三の表象であり、それがひらく疑似空間に私たちは包まれたのだ。

もう一つ類例を挙げたい。ウルビーノにタルシアの最高峰とされる作品がある。文人武将の名をほしのままにしたフェデリコ・ダ・モンテフェルトロのストディオロ(小書齋。ジュリアーノ・ダ・マイアーノ作か、一四七三―一四七六)である。四壁にタルシア画をしつらえ、公務を終えたフェデリコの瞑想と礼拝の、あるいは親密な友との会話のための理想の空間を整えている。人文主義文化と施主の軍事的業績を象徴する器物と武具甲冑とならんで、ポッティチェリ風の枢要徳の女性擬人像がいる。扉を閉じてかぼそいランプの光にあわく照らされたストゥディオロを想像してみよう。木の肌合いは暗がりなのに溶け込んで、ここでもタルシア画の神秘の空間はフェデリコを包み込むだろう。

後で述べるように、ヴェネツィアの修辭学者だったマッテオ・コラツィオはパドヴァの聖アントニウス教会のタルシアを批評して同じような体験を語り、プエラーリもコラツィオを読んでいた形跡があるから、現場体験は二編のアペンディクスを読むさいにもきつと役立つ。タルシアは現場を離れることができない。

三 クレモナの美術史家

図像と表現形式の分析記述にとどまってはタルシア画をその現場で生け捕りにすることはできない。そしてプエラーリが試みたのは、メジャー・アートを対象にした旧来の様式論(狭義のフォーマリズム)ではとらえ切れなかったタルシア独自の世界へのアプローチであった。

彼が生まれ育ったクレモナはアマールティヤストラディバリをはじめとするバイオリンの世界的マエストロを生んだ街であり、自身が書いてるようにタルシアとバイオリンは素材と装飾の技を共有していた。この地の利を生かすか否かは、アカデミックな研究が職人の理解と賛同を得られるかの分かれ目になっただろう。郷土のタルシア職人プラティナ一人に限った論文ではあるが、そこに汲みとられるさまざまな知識をタルシア鑑賞の手引きとするには職人技への理解を欠くことができない。

職人にかかる史料の翻刻として特記されるのはプラティナの師匠であったと推定されるダ・レンディナーラ兄弟にかかるモデナ大聖堂の史料——コーロの構造材とタルシア用の樹種、ニスと膠の原料、木

材調達にかかる実費の申告——であり（二五号原註5）、同じダ・レ
ンディナー兄弟らのパドヴァのコーロ製作にかかる膨大な史料に次
ぐ価値をもっている。

このときプエラーリは史料にもとづき職人にたずねて技法と素材に
着目する美術史家であり、次に彼が試みたのはプラーティナに原画を
提供したと思われるクレモナの画派の特定であった。ダ・レンディナー
ラ兄弟と、兄弟を介してのピエロ・デラ・フランチェスカとヴェネト
絵画の系脈がそれである。このとき、プエラーリとボローニャの美術
史家ロベルト・ロンギとの間に密接な交流があったことが知られ、本
稿が掲載されたのがロンギを編集主幹とする『パラゴネ』誌であつ
たことは前に述べたとおりである。

これに先立つ数年前、美術史家プエラーリは一九六〇—六一年度
クレモナにあったパルマ大学音楽古文書学科で「現代美学と現代美術
批評史概説」と題した講義を担当している（末尾の追録参照）。

「概説」では内外の美学者、美術史家ら三〇余名を取りあげているが、
なかでも重要視されているのがイタリアの芸術的価値を重視する直観
主義の美学者クローチェと先験的現象学者バンフィ、カント主義美学
を現象学に導いたドイツのフィードラーおよびこれに続く美学者マッ
クス・デッソワール、エミール・ウーティッツ、そして純粹視覚の形
式主義者ヴェルフリンとリーグル、イタリアの美術史学を確立したカ
ヴァルカセツレ、モレツリ、アドルフ・ヴェントゥーリ、ベレンソ
ンであり、近くはプエラーリがローマ大学でついた中世美術史のピエ
トロ・トエスカ、そしてとくに学術的交流を交わしたロベルト・ロン
ギに多くの紙幅を費やしている。

プラーティナのタルシアを論じるテキストにフィードラーとロンギ
以外の名前は見えなかったが、講義録の冒頭に挙げられたクローチエ
のほかヴェルフリンに代表される形式主義美術史と現象学の色濃い
フォシヨンの『形の生命』（「手に捧げる」を含む）、工芸の機能と素
材を早くに論じたゴットフリート・ゼンパーも取り上げられている。
学者らに対して思い切りよく評価の軽重を示した姿勢のうちに、受講
生に対して「現代」を照らし時代を拓く芸術思潮が何であるかを示す
ことが方針だったと思われる。それは同時に、独自のタルシア論を書
くにあたってプエラーリが求めていたものが何であったかを明らかに
している。

四 透視画のマエストロ

プラーティナの時代にタルシア職人は「透視画のマエストロ
maetri di prospettiva」と呼ばれていた。透視遠近法の発明者とされ
るブルネレスキや理論家アルベルティはともかくとして、透視画に情
熱を注いだウッチェロや透視画の理論書を書いたピエロ・デラ・フラ
ンチェスカやレオナルド・ダ・ヴィンチこそこの呼称にふさわしい画
家たちではなかったか。しかしフィレンツェの人たちは彼ら画家では
なくタルシアの職人を「透視画のマエストロ」と呼んだのである（も
ちろんジュリアーノ・ダ・マイアーノのようなタルシアの名手が建
築家であった事実もあるが、個別事例は問わないでおこう）。タルシ
ア職人にしてよくぞ外界の事物を一望のもとに再現できる透視画を！
という新鮮な驚きがここに感じられないだろうか。実際、タルシア画

発祥の現場であるフィレンツェ大聖堂のミサ聖具室に入ると、当時のフィレンツェの人たちが抱いた賛嘆の感情がよくわかる。聖具戸棚とそこに保管された聖具（聖杯、聖書、ロウソクなど）をあらわしたタルシア画は、こちらから手をのばせば実際につかみ取れそうだ。その迫真性はデッサンの修養を積んだ今日の画学生の目も欺く。

古代ローマ以来中世を通じて工芸は絵画よりも社会的に低い職能と見なされたが、それは弁論術や自由学芸との比較においてなされたジャンルの序列にすぎず、木材を欠いてルネサンス建築はありえなかった。

レオン・バッティスタ・アルベルティ（一四〇四—一四七二）は『建築論』（Alberti, 1485）のなかで橋梁から宮殿、城塞などの構造材の類別から調達だけでなく、樹木の植生から伐採方法、さまざまな樹種の性質を細やかに記述し、自身の建築施工体験から得られた記述をとおして、建材としての木材の重要性を再確認させる。そして構造材から天井、床梁とフロリングに至る木材の記述が、石・レンガ・しっくいなど建築の躯体を構成する用材にかかる章よりも前に置かれていることを認めるなら、ルネサンスの建築における建材としての木材のプライオリティーは今日想像する以上のものがあつたことが知られる。

他方、『建築論』に家具調度が含まれないのは職能が違うからであり、旅行家にして医師でもあつたフィレンツェの年代記作家ベネデット・デイ（一四一八—一四九二）がアルベルティに代わつて当時の木工芸の盛況を伝えている。デイは若い頃を回想して「絵に描いたようにタルシアで透視画 *prospettive* や人物をあらわすことが

はじまった時代「一四三〇年代」に、私はいた」と記し、一四七〇年のフィレンツェで透視画のマエストロとして知られていたアントニオ・マネッティ（一四二三—一四九七）とジュリアーノ・ダ・マイアーノ（一四三二—一四九〇）以下合計三十三人のタルシア職人の名を列記し（H. Sempser, 1875に記事抄録）、また別の手稿は一四七三年のフィレンツェに八十四のタルシア工房があつたと伝えている（Chastei, 1953; Benedetto Dei, 1470ca.）。

木が人文主義文化の担い手となつた当時、発明されて間もない透視遠近法がタルシアに導入されて、それまで特に問いなおすまでもなかつた絵画と工芸の違いが「透視画のマエストロ」の呼称によって微妙に意識されはじめた。透視遠近法は中世文化を破る人文主義の世界観の方法であり、神に代わる個の視点から世界の森羅万象を秩序づける新しいパラダイムを創出したからであつた。

「透視画」は絵画と工芸というメディアの違いを横断して受け入れられた名称であり、ヴァザーリはタルシアについて「もともとその起源が透視画にあつた。というのは、透視画は鋭角の境界をもつていたからであり、この仕事でも小片を一緒に嵌め込んでその輪郭線をつくり…」と書いていた（二五号参照）。「透視画のマエストロ」という響きには、工芸をマイナー・アートとする近代的価値観にまだとらわれない時代のオープンな雰囲気を感じられる。

五 修辞学者コラツィオのタルシア批評

木工職人に対する一種晴れやかな感情が「透視画のマエストロ」の

呼称を裏打ちしているとすれば、これが短期間に北イタリアにも伝わり、「透視画のマエストロ」といえばタルシア職人の別名だとする常識が定着して行ったのもうなずける。

ダ・レンディナーラ兄弟（ロレンツォ一四二五〜一四七七、クリストフオロ一四二六〜一四九二）がパドヴァの聖アントニウス教会（イル・サント）のコーロ（一四六二〜一四六九）の製作のさいに教会と交わした契約書（一四六二年四月）に「透視画のタルシア付きの *cum tarsis prospectivis*」祈禱席であるべきことが三度も繰り返され（A.Satori, 1983に翻刻）、「透視画」を求める北イタリアの人びとの熱意が感じられる。そしてダ・レンディナーラ兄弟こそ、史上初のタルシア批評として知られるマッテオ・コラツィオの「パドヴァの聖アントニウス教会コーロの透視画礼讃」（執筆一四七五頃）に取りあげられたタルシア作家であった（C.Savettieri, 1998; 上田 2017）。評者コラツィオは一四七〇年代〜八〇年代にパドヴァとヴェネツィアで活躍した修辞学者にして法廷弁論家であった。

描かれて間もないアントネッロ・ダ・メッシーナの透視画、サンカッシアーノの祭壇画に驚いたコラツィオはヴェネツィアからパドヴァにおもむく。タルシア作家の透視画はそれとしてアントネッロに匹敵するだろうか。それを確かめに聖アントニウス教会におもむいたのだから、お定まりのパドヴァの都市讚美は手短に終え、聖堂に直行する。暗がりのなかに兄弟の透視画を求めてさぐりあてたコラツィオは、最初、それが「すぐには作り物とは思えませんでした」と率直に認め、それが本当かどうか確認するために画面をなでまわし、木の肌合いを確かめる。引ききがつてもう一度祈禱席を眺め、視点をずらせ

ば木の色が動くことにも気づく。こうした観察を続けながら彼は考える。「絵具で描くのもむずかしい物を、あなた方は木で表現しました」。あるいは「あなた方が、特性「そのものらしき、キャラクター」、形、輪郭、寸法など物の本性を、あなた方が表現しているように認識している *intelligere* (*intelligere*) だけでなく、これらの物のすべてを、まさしくあなた方が認識しているように、みごとに表現して *ingere* します」と書き、対象の認識と表現がタルシア画においてひとつであると確信する。

ダ・レンディナーラ兄弟らのコーロを見つけたときの驚きの表現に修辞学的常套句も誇張もない。アルベルティの『絵画論』以来、初期ルネサンスの美術批評は修辞学的批評モードから徐々に脱却して、写生と透視遠近法を旨とする絵画（物語画）へと評価の力点を移して行った。そこにはまだ一五〇〇年代の芸術論に見られるようなシステムティックなりテラシーは見られず、作品を前にして直截な言葉で語られる手短な評論が独自の魅力を放っている。一四七五年頃の執筆とされる修辞学者コラツィオの批評はそのような初期ルネサンスの美術批評が独自の世界を手にするまでに成熟したことのあかしであり、絵画批評ならぬタルシア画批評に結実したことの意味は大きかった。なぜならダ・レンディナーラ兄弟の作品にコラツィオが認めた認識と表現の統一とは、それまで「物と言葉」問題として提起されてきた問題群の近代的意味を予兆して示しているからである。それを見るために一度フィレンツェに戻り、「物と言葉」と表裏をなす「装飾（的）」の意味の変化と消長を見ておこう。

「物と言葉」（キケロ）のあるいは「意味されるものと意味するもの」

(クインティリアヌス)の統一は、ソクラテスらの陥ったテーマとことばの乖離を克服しようと願った古代弁論家らの願いであったが、それを受けて十五世紀フィレンツェの人文主義者らは「物と言葉」を彼ら自身の問題としてとらえた。なぜならそれは神と個人の間の問題でも、スコラ哲学的な形式論理学の問題でもなく、現実の社会——専制的な都市ミラノと対抗する共和都市フィレンツェ——で人びとに求められるテーマと表現の関係を問うからであり、それによって文芸はキリスト教的倫理を内にはらみながら新しい価値に目覚めたからであった。そうして果たされた文芸の理想形を裝飾(的)ornatoとしたレオナルド・ブルーニ(一三七〇?—一四四四)は『フィレンツェ都市礼讃』においては都市の理想形を語って「裝飾(的)ornato」の名のもとに要約してみた(L. Bruni, 1403-4)。

文化の理想形がどうして「裝飾(的)」と呼ばれるのか。近代的美意識では理解しがたいことであるが、それは文芸に限らず、美術批評と建築論、そして都市景観に至るまで、共和制の都市フィレンツェの現実と文化の理想を語るキータムとなっていたことを認めておこう。そのとき裝飾の意味の基層に彼らが感じ取ったのは「物と言葉 res-verba」の統一されるべき調和の理想であった。古来、言論のテーマと文章の彫琢はひとつのものであるべしと説かれた。世俗世界のあらゆる事柄を扱うべき文人は神の権威によらず個人の責任でこれを実践しようとする。「物と言葉」問題はそのように提起され、その調和体が裝飾(的)ornatoの一語に要約されたのである。

しかし十五世紀の中葉前後からフィレンツェの文化はネオ・プラトニズムの傾向を強め、人びとの思索は内面化しはじめ、フィレンツェ

讚美を継承しながらも、それと並行して個人とプラトンのイデア＝神との間の形而上学的関係を深めることになった(マルシリオ・フィチーノ『愛について』(一四七五、日本語訳『恋の形而上学』))。そのような思想転回のおかげで世紀後半には「物と言葉」に含意されていた調和の理想としての裝飾ornatoの意義も、世俗的リアリズムから形而上学的アイディアリズムへと変質せざるをえない。クリストフ・フォロ・ラッディーノが『ダンテ神曲注解』(一四八二)の序文で試みた美術批評はその証言であり、彼は神的靈魂——プラトンの美のイデア——を憧憬するのにふさわしい裝飾的なornato人体表現にネオ・プラトニズムの理想を認めた。裝飾されるべき対象はもはや地上の事柄ではなく、神を観想するのにふさわしいおやかな女性像(ポッティチェリのメタファーとしてのフィリップ・リッピ)である。ここではブルーニ的な裝飾のリアリズムは消え去っている(上田、2018)。

六 近代的なコラツィオ

さてフィレンツェの人文主義文化がこのように転回していたとき、ランディーノと時を同じくして、ヴェネツィアのキケロニアンであるコラツィオは「物と言葉」をタルシア画に場を移して絵画的認識と表現の関係ととらえなおしていたのだ。対象認識と表現の総合をタルシア画の虚構の真として認めたのである。彼は裝飾という用語を使わなかった。そのことは、ネオ・プラトニズムとは一線を画し、むしろキケロを(そしておそらくアリストテレスをも)学んだコラツィオの批評が近代のフォーマリズム批評のように読めることとあるいは無関係

ではなからう。タルシア作家の描写力はことば（自身の修辞学）にまさると判断してタルシア論をしめくくったのはレトリカルな讃辞である以上に、近代のフォーマリズム批評を予感させる早咲きの感性に由来するのではなからうか。

タルシアはヴァザリー以後四百年の忘却の後に日の目を見た。この事実と二〇世紀末におけるコラツィオ復活 (Savetieri, 1998) は連動していると見て間違いない。先に私たちがコラツィオの批評に確認したのは言葉のそれを超える木画のリアリティーであったが、彼は「物と言葉」問題をさらに一歩進めて造形のジャンルにふさわしく言いかえた「認識と表現」によって、これを認めた。これこそ四百年以上後のクロード・モネやアンリ・マティスら近代フランスの画家たちの創作と批評に通底するテーマであり、事実、近代フランスの画家たちは写実の極まった理想を語るるときそれを「装飾(的) decoration, decorative」と表現したが、これはルネサンスの装飾概念から倫理や象徴の価値を差し引いてフォーマルな美的価値のみに特化した表現であり、その限りでかつての ornato と同根であった (上田、2021)。

ルネサンス的「物と言葉」から近代的な「認識と表現」への展開の最初にコラツィオがいた。そして「物と言葉」のもうひとつの変奏が二〇世紀の美術史学を代表するヴェルフリンに認められるのは後の第十節に見るとおりである。

ここで一言注意しておきたい。プエラーリのみならずシャステルもトロンプーリユないしイリュージョニズムという用語をもってタルシアの迫真の表現を説明しているが、これは誤解を招く表現である。二つの用語はいずれも目をあざむく迫真の表現についていうが、タル

シア画も目をあざむく。しかしタルシアの虚構 (フィクション) の真はそれらとは別物である。たとえばバロック絵画のトロンプーリユは観客を説得させようとはするが、ルネサンス絵画に求められてきた人文主義的テーマ性を希薄にし、画家の筆触もメデイウムの物質性も積極的な意味をなくす。ヘレニズム絵画のイリュージョニズムや今日のハイパーリアリズムも同断である。芸術はバーチャル・リアリティーではない。素材が確かな表現でもあるタルシア画のリアリティーはそのようなものではない。コラツィオは語らずしてこう教えている。

七 黄金比と装飾をめぐる二編のアペンディクス

さて、コラツィオが評したダ・レンディナー兄弟は我がプラターティナの師匠と推定されるから、クレモナ大聖堂のプラターティナのタルシアに、フィレンツェ発祥の「透視画のマエストロ」の呼称が意味するものを積極的に認めてもよいことになる。繰り返すまでもないが、それは、近代に向けて自律の様相を強めはじめた絵画のマエストロではなく、他律の工芸の加飾の技から生まれた透視画についてであり、工芸が外的条件に制約されることを使命とする実用家具であるからには、それをかざる透視画もまた他律的であるのは当然であった。事実タルシア画が画家から与えられた原画 (絵画) を敷き写し、その様式を解体して木で再構成するというプロセスそのものが、タルシア画の他律の一面を示している。しかし一度タルシア画として完成して自律したあかつきには、それはアルマデオとコーロの構造に制約されつつそれらを美しく飾って返す。このような次元を越境して往還する描

写と装飾の間のダイナミズムがプエラーリの本編(二五号、二六号)のテーマであったが、黄金比構成をめぐるでもまたこのダイナミズムが繰り返されるのである。

七―アペンディクス(一) アルマディオの黄金比構成

絵画の黄金比は描画(デッサン)のプロポーションの問題であるが、実用の家具であるアルマディオ(図1)ではどのように取り上げられ分析されたか。

プラティナのアルマディオ(一四七七―一四七九)を構成する三〇の扉はそれらを含む正面の四角形の黄金比から割り出されていることが明らかにされた。黄金比はアルマディオの美的構造を律するが、しかし個々の扉を一方的に規制するだけではない。なぜなら、扉の額縁は現実の光——それは左側から来る——を浴びて明暗の諧調を生み、扉をかざる透視画はこの現実の光と呼応して絵画的な明と暗の諧調とリズムをアルマディオに与えるからであり、順次内側に向けて位置を移動する消失点の設定がアルマディオ全体の内的統一を促進するからである。だから秘められた数理的比例を可視化し美しく装っているのは扉の透視画であり、数理的比例の美とタルシア画の装飾はひとつのものであり、第八節で見るアルベルティの判断と同じことがここで認識されているのである。

現実の光は画中の光となって聖人や器物を照らし、虚構の絵画空間はこちら側の現実の空間にまじりあう。視覚のピラミッドを横断します目(アルベルティ)を破って観客を包み込むのは、この虚実な綯い

ませの空間である。それはタルシア画揺籃の地フィレンツェの初期作品以来決してめざらしい認識ではなくなっていたが、ここでもう一度確認したいのは、現実空間をも取り込んだタルシア画が、素材美をあらわにした家具装飾だということであり、コラツィオがダ・レンディナーラ兄弟のタルシアに即して論じたのも木素材による虚構の真ということであった。そしてプエラーリの場合、この事実が大聖堂の旧聖具室(現存しない)という具体的な設置の場の状況を想定して検討された(旧聖具室とアルマディオとの装飾的關係について今日の研究(Tucco, 2009)は否定的であるが、しかしそのアイデアまで否定されることはなからう)。先に実用家具の造形美を仮に適合美と称した根拠のひとつはここにある。その場をふさわしくかざるのはいつも透視画のマエストロのしごとであり使命であった。

七―アペンディクス(二) コーロの黄金比構成と透視画による内的統一

アペンディクス(二)のタイトルは「コーロの黄金比構成と透視画による内的統一」である。一方に状況に左右されない黄金比があり、他方に、コーロ(一四八五―一四八七)のゆがみを透視画の幅の増減と明暗対比をもって視覚的に補正し統一感を与える工夫がある。プラティナの構想が帰着するのはアルマディオと同じく観客の眼にコーロが全体としてどう見えるかということであった。それは前号(二六号)のテキストで論じられたことであるが、黄金比への論及はなかった。ここではその関係がどう捉えられたかを考えよう。付言す

れば、コロは大聖堂外陣に現存する。ただし元の位置から向こう側に移され開口部が大幅に開いた現状では著者の分析に見合った効果は現場でも十分確認できず、当時の状況を想像してテキストを読むほかない。

さてアルマディオとは対照的に、現場の建築状況のゆがみを受け入れざるを得なかったコロでは、黄金比はそのままに、それとは独自に、眼の錯覚を逆用して、本来あるべき左右相称の印象がコロに与えられた。錯覚を生み出すのは、しつらいの、装飾のはたらきである（一〇四頁以下参照）。なぜなら、錯覚は透視画の明と暗の色面配列の工夫および個々の祈祷席の幅の調整から生み出されたからである。これを認めたプエラーリの分析には目を見はるものがあるが、残念ながら、コロに認められた黄金比と、装飾によって実現された見かけの左右相称プランとの総合は不首尾に終わった。前提が違うのだから無理もないことである。

八 比例美と装飾美は相補的である

アルマディオとコロとは黄金比と装飾の適合美との関係はこのように異なるが、その違いは状況の違いに由来するだけであって、プラーティナの造形を数理的な比例と装飾との両方向から検討するプエラーリのアプローチが、ルネサンス的であり人文主義的であることに違いはない。木素材から出来るフォルムを語るプエラーリは現象学者であったが、黄金比と装飾の適合美との関係を認めたプエラーリはルネサンスの造形理念をよくとらえているということである。ではル

ネサンスでは黄金比——一般に比例——と装飾はどのような関係としてとらえられたのだろうか。

アペンディクス（一）でプエラーリは、アルマディオは一四〇〇年代の建築意匠の応用の理想だと書いてしめくくった。そのとき彼の念頭にあったのはアルベルティの『建築論』（Alberti, 1485）だけに違いない。アルベルティはこの本の第六書第二章で、比例の美 *pulchritudo* とオーナメント *ornamentum* は別物であるにしても、我々はこの二つの違いを言葉で説明するよりもはっきりと心に描いている、と書いている。言葉の上で二律背反する二つの美が建築家の実践によって（建築作品において）矛盾ではなくなるだろう。この認識は重要である。

全体と部分の、部分と部分の比例も、建築家にとって状況から超越した不動のアイデアではない。建築の形態そのものが、風土・地形・目的用途・オーダー（様式）・法令そして施主のステイタスに応じて変更と修正を迫られる。アルベルティが参照した古代ローマのウィトルウィウス（森田慶一訳）は『建築書』第六書で、建築ではシユンメトリア（比例）が第一であるとしつつも、「土地の性状や利用性や外貌にあらかじめ目を向け、加減によって調整を行なうこともまた俊敏な人にとって特有なことである」として、状況に応じた形の決定としてのデコルが、また、正しい比例を目が見誤る場合にしかるべく状況に応じて調整するエウリュトミアの作業が必要であると注意をうながしている。

プラーティナの構想と同じものをアルベルティに認めることはたやすい。比例の美と装飾美は別物であるが、両者を調整し調和の全体を

生み出すのは、しつらいとしての装飾の技である。それをプラーティナのタルシアに認めたプエラーリの目は建築家アルベルティのまなざしと同じであった。

九 近代フォーマリズムのゆくえ

ではプエラーリの装飾へのアプローチがルネサンスの人文主義のそれと同じだとすれば、それは今の私たちにとって過去のものなのだろうか。これは今日よく考えるべき問題であり、西洋近代のフォーマリズムの意味を問いなおすことにつながって行く。

近代のフォーマリズムと抽象美術が退潮したかに見える今、美学と芸術学はまだそれに代わる有力な方法を生みだしていない。思想界で次代をひらくかに見えたポスト・モダンには諸家の間で理解が錯綜し、モダンに代わる世界像を提示していない。他方、ニュー・アート・ヒストリーの諸方法、アイコニック・ターン、神経美学など美学美術史学で相次いで提起されている諸方法を一括してポスト・モダンのとするのが適当であるか否かは別として、それらに共通しているのは歴史的的作品が今現前しているという美術史学の対象の特性を考慮せず、そこからテーマ展開をはかろうとする姿勢を欠落させているという事実である。しかし芸術作品の解釈は常に更新されていくものであり、それを見誤らないフォーマリズムは古くからの方法であった。近代のフォーマリズム(狭義には様式論)はこの伝統をさらに一歩進め、倫理的・象徴的価値を払拭し、そのものとして可視化し、近代社会の思想の一端を担うまでに精緻に仕上げられたものである。

単純化して言えばカントから美的価値を重視する新カント派が出、現象学美学がこれに続き、ここに至ってフォーマリズムの美学的根拠が固められた。歴史解釈と美的直観は一体のものであるとするクロウチェの考えもこのような美学思想の伝統線上に生まれた。しかし今ではそうした作品論はほとんど顧みられず、作品と作品を生みだした状況に目を向けなくなってしまう。アメリカ合衆国の建築史家マーク・ジャーゾンベクは二〇世紀のフォーマリズムと美的体験主義を全否定する急先鋒であるが、彼もまたそれらに代わる方向を何ら示していない(Jarzombek, 1994)。

フォーマリズムを核とするモダニズムは過去の遺物ではない。思想の主導的力線が見えにくくなった今、確信をもってそう言い切れる人はどれだけいるだろうか。しかし反近代とかポスト・モダンというイデオロギーの疑似的パラダイムを一旦かっこに入れ、近代合理主義の向こうのルネサンスないしそれ以前に立ち返るとき、そこから見えて来るのは、今日の錯綜した状況からは見えにくくなったフォーマリズムの新しい展開への糸口である。筆者は過去四〇年間その動向を観察してきた。装飾(ornato, ornament, decoration)に着眼した研究の広がりがあるにすぎなかった。

管見の及んだ限りであるが、美術史学ではオットー・デムス(Dennus, 1948)とオットー・ペイト(1977)、マーシャ・ホール(Hall, 1992)は制作の現場と機会をとらえて信者観客に開かれた様式の規定要因を明らかにした。エウジェニオ・バッティスティ(Battisti, 1963)、ヘルムート・ウォール(Wohl, 1999)、クレア・ゲスト(Guest, 2015)は装飾概念そのものを独立したテーマとして近

代以前に光を当てながら新しいパラダイムを指向した人びとである。

そうした時代の思想と感性のシフトを受け止めて、創作における機会の意義を喚起しカント美学の倫理的価値の不在を指摘したガダマー『「真実と方法」』(1960)、デカルトを全面的に批判したジャンパッティスタ・ヴィコの修辞学の意義を積極的に認めたエルネスト・グラッシ(1970)、ソクラテス以前のソフィストに照準を合わせてカイロス(時機)の意義をよみがえらせ感性豊かに解釈しなおした坂口ふみ(2013)の仕事も、これら美学美術史上の動向と並行しているように思われる。

先に挙げたデムス、ペヒト、バッティステイ、ウォールらは多かれ少なかれ、純粹視覚のフォーマリストたるリーゲルやヴェルフリンらの洗礼を受けてその影響から出発した世代の人びとであった。彼らは近代以前の様式概念に立ち帰り、自律の様式論から開かれた様式論へと目を外に転じた人たちであり、装飾の問題が彼らの前に立ち現れた。しかしその兆しはヴェルフリンにすでに胚胎していた。

十 ヴェルフリンの装飾概念——装飾史としての絵画史

その主著『美術史の基礎概念』(1915)は純粹視覚の概念を導入してフォーマリズム美術史を確立した名著としてジャンルを越えて広範囲に影響を及ぼしたが、世紀後半にフォーマリズムが退潮するにつれて、ニュー・アート・ヒストリーの論者らから厳しく批判されることになった。そうした状況のもとで、二〇一五年には出版百周年を記念して主要各国で多彩な行事と研究出版が相次ぎ、批判されつつもなお

それが無視できない存在であることを印象づけたが、積極的なヴェルフリン再評価には結びつかなかった。では『美術史の基礎概念』とは何だったのだろうか。

ヴェルフリンは本書末尾の結論で、「自然模倣[Naturnachahmung]のあらゆる進歩は装飾的感情 die dekorative Empfindung のなかに根をおろしている」と、また「絵画の歴史は、単に附随的ではなく、本質的にも装飾 Dekoration の歴史である」と書いている。本書の結論のひとつとしてこのように明記されているのだが、なぜかここが正面から取り上げられることはなかった。

ラファエロからレンブラントへの発展が、いや絵画史そのものが、装飾の歴史であると見なされたのである。古来芸術が芸術たることの根拠は自然の模倣(ミメシス)にありと考えられたが、ヴェルフリンはそれを否定して装飾の優位を主張するのである。

彼の貢献は、純粹視覚の合理的発展——ルネサンスからバロックへ——や、ヨーゼフ・ガントナーがヴェルフリンに触発されて導入したプレフィグラツィオン(先形象)やそれを受け継いだ中村二柄のウルフィグラツィオンへの道すじの上にあるだけではない。ヴェルフリンが近世絵画史を装飾の歴史と読みかえたこと。今となつてはこれがヴェルフリンの最大の功績と認めてよいのではないか。

彼が装飾史としての絵画史を着想するに当たって絵画制作のコアに「模倣と装飾」を認めたことは重要である。そこにルネサンス的・人文主義的な側面が現れているからである。しかしこの両者の関係は想像するほど単純ではない。

「模倣 Imitation」とは写生でありデッサンである。他方「装飾

「Dekoration」とはデッサンを飾るコンポジション・彩色・明暗など美的な表現の工夫であり、デザインである。このように両者は区別されているが、では両者の関係はどうか。

写実主義 Realismus という近代的概念に批判的なヴェルフリンはこれに代えて Imitation を選んだが、西洋近世では Imitation は自然模倣のほかに古代作品を含む先行作品の模倣の意味も含んでいた（アルベルティ『絵画論』、『ヴァザーリ』『美術家列伝』）。ヴェルフリンはこの両義性を尊重し、後者の模倣——名作を模倣すること——に注意を払って、これを「図から図〈von Bild auf Bild〉と定式化し、それを根拠にして自然模倣に対する装飾の優位を主張するのである。模倣概念が両義であれば、自然模倣と装飾の関係が一義的ではなくなるのは当然であろう。自然模倣のなかに装飾（デザイン）があり、装飾のなかに先人の自然模倣の学びの跡がある。両者の関係が創作（自然模倣）と伝統（名作の模倣）の両面からとらえられたのはルネサンスの画家たちの仕事に即してもっともであり、応物写生と、名品の臨模ないし粉本の模写とを厳密に区別しなかった日本絵画史を振りかえれば、ヴェルフリンの「模倣と装飾」はむしろ私たちに理解しやすい立論であろう。意匠化した具象の日本文様にさえ、いやそこにこそ、模倣と装飾は伝統の片隅に確かな場所を占めているのではないか。

「模倣と装飾」は、先に見たように古代ローマ以来「物と言葉」「意味されるもの」と意味するもの」の統一の問題として提起され、ルネサンスではコラツィオの「認識と表現」など表現論の伝統のなかに見えていた人文主義的テーマと同じレベルの問題群であって、それぞれの対立項の間に、調和と統一の機能がはたらかない現実に対する異議（キ

ケロ、クインティリアヌス）、ないし調和と統一への願い（ブルーニ）、あるいはそれがなくなったときの驚き（コラツィオ）の表意があった。

それに対して「模倣と装飾」では「模倣」と「装飾」のそれぞれがお互いに浸透し、創作と伝統も、自然模倣と名画の模倣も、言葉の上で区別されているが、二者が一つであることはごく自然のことである。しかしヴェルフリンの「模倣と装飾」は歴史のモメントを捨象しモデル化したものであった。本来不可分であるべき「模倣」と「装飾」をあえて分けて後者を優位と見、それを絵画様式発展の第一要因と見なしたが、「装飾」のなかに「模倣」のモメントが、「模倣」のなかに「装飾」のモメントが含まれていることはもう一度強調しておかねばならない。次元の違う二つの模倣が（次元の違う二つの「装飾」もまた）がここで新たに意識させられる。

二〇世紀の美学者は抽象芸術の理論的先覚としてのヴェルフリンを認め、その理論的出自をカントやフィードラーらに求めてきた。それは事実ではあるが半面の真理ではない。ヴェルフリンは『古典美術』（一八九九）では、ミケランジェロのダビデ像を取り上げて、ルネサンス美術の構想力の内に時機と場所のモメントがはたらいっていることを認めた稀有なフォーマリストであった（上田、2020）。『美術史の基礎概念』のヴェルフリンがルネサンスの人文主義的一面を示すとしても何もふしぎではない。二重の模倣概念を見なければそれをよく理解できず、ヴェルフリンの評価を見誤ることになる。ヴェルフリンは装飾の意義を近世絵画史に問い、これを敷衍してすべての絵画史は装飾の歴史であると結論するに至ったが、自然模倣の意義は否定されていない。それはありえない。否定されたのは芸術家の個性と思想的

を過大視しすぎた近代の写実主義だけである。クールベの作品は近代絵画史上どれだけ「装飾」に貢献したか。写実主義によって、コンポジション、色彩、ライティング、明暗法はどれだけ刷新されたか。ヴェルフリンが『古典美術』以来写実主義を嫌い、このチームに代えてルネサンスの「模倣[Imitation]」に戻ったのはまことに理と現実になんていない。

このように読めるとすれば、ヴェルフリンは「模倣と装飾」によって絵画史の装飾史へのパラダイム・シフトのきっかけを与えた一人であった(上田、2021)。そしてプエラーリもまたヴェルフリンと同じ装飾に向かう位相にあることがここからおのずと明らかになる。

十一 装飾史へのパラダイム・シフト

近代モダニズムの最大の成果だったフォーマリズムは、自然模倣の意義も、美的直観と歴史認識も、現象学的方法も放棄しないままに装飾論へとシフトしつつある。当然のことである。なぜならそれが新たに作品に見ようとする状況と時機は、テーマとともにあって、創作の動機と構想に含まれているからである。長い伝統の試練に耐え造形の理念として洗練されてきた「物と言葉」の人文主義的意義がヴェルフリンの装飾観によみがえっているのは、その確かな徴候である。

装飾として読みかえられた新しいフォーマリズムは、芸術と社会という二元論を解決できなかったイッポリート・テーヌの環境決定論やフレデリック・アンタルらの社会学的美術史、またこの二元論を作品の美的構造の分析によって乗り越えようとしたピエール・フランカス

テル及びそれと同傾向だがアイデアリズムの傾向顕著なジュリオ・カルロ・アルガンらに代わって、具体的な社会と状況と機会を造形本来の美的モメントとして認めるだろう。装飾史への展望は主観的なイデオロギーの願望ではなく、創作と歴史に即した近代フォーマリズムの弁証法的展開である。

世界の美術史はあるが、グローバルな装飾史はまだない。しかしその基本方向はクレア・ゲストの大著『イタリア・ルネサンスの装飾を理解する』(Guest, 2015)によって定まったかに見える。修辞学の「物と言葉」の再評価を試みたエルネスト・グラッシがデカルト的合理主義の批判の書物はまだ書かれていないと言ったのは一九七〇年のことだったが、それより半世紀後の今ゲストは装飾史の普遍的意味を問い、将来への展望を示唆するに至った。

普遍的とうたわれるのは、ゲストの意図を離れて、私たち東北アジアの造形についても装飾論が展開できるということである。事実、ゲストに先行し彼女と方向を同じくする山崎正和『装飾とデザイン』(二〇〇七)は東洋美術を視野に収め、ヴェルフリンと同じ位相から写実の概念を見直し相対化して装飾の復位を説いた。かつて矢代幸雄は『日本美術の特質』(一九四三)で「日本においては写実画は自ら装飾画と一致した、と考え得る」と書いた。『奇想の系譜』(一九七〇)と『若冲』(一九七四)以後、長年かざり研究会を主宰してきた辻惟雄は仏教美術史について、実証研究の次に来るべき荘厳の原初像の復元に期待を寄せる(辻『日本美術の歴史』、二〇〇五)。装飾の意義を問えば日本絵画における模倣の意義も問いなおされるだろう。

仏像の荘厳空間について諸家のすぐれた研究の蓄積があるが、その

中から特に長岡龍作の「神護寺薬師如来の位相」(一九九四)と『日本の仏像』(二〇〇九)に注目したい。神護寺論文で長岡は異形の薬師像の様式と場(高尾山寺)を結びつけるものとして悔過儀礼を指摘した上で、異形の薬師像の形は単に場の要請によって規定されるだけでなく、逆に場をつくりあげる機能をも担い、場と像とは相補的な関係にあると結論する。従来から指摘されてきた仏像の木素材の宗教的意味がここでは装飾(荘嚴)のテーマのなかにしっかりと場所を得たことも見落としてはならない。

『日本の仏像』は信者らが相まみえることのない仏のたちを荘嚴の現場に可視化し復元しようとする試みだが、とくに印象深いのは大安寺像(現失)について「釈迦はすでに今ここにいる」と如来來臨の現場を当時の願文と大乘仏典によって再現したことである。

宗教色を弱めてきた西洋美術の装飾論とは一線を画す我が国独自の展開を長岡の二著に認めることができるが、従来の実証的研究の準拠枠を問いなおし、歴史の現場に立ち合って仏の荘嚴へと向かうアプローチには人文主義的プエラーリと、装飾論の構造において共通するものがある。

ドナテッロの彫刻に即して「形式の機会の役割」を論じたペヒト(1977)、アンジェリコの祭壇画に信仰の場と時機(ミサ)と様式のデコールムを認めたホール(Hall, 1992)、ルネサンスの表現論・様式論を装飾論として再検討したウォール(Wohl, 1999)、そして普遍的装飾史へのパラダイム・シフトを示唆したゲスト(Guest, 2015)らもまた、プエラーリと同じ志向を示して二〇世紀後半以来の装飾論へのシフトが一過性のものではないことを確認させる。

閉じたフォーマリズム(様式論)を状況と時機に開かせ、そこから当初の作品の形へと再帰する運動がある。素材と技法はこのサイクルのなかでしかるべき役割を担っている。

右に挙げた人びと、特に長岡とプエラーリは同じこと——いわば開かれた様式論を語っているが、その開かれ方は信者観客が随意に受け取っていいような芸術作品のメッセージの開かれではなく、歴史的現実の中での一意的な美的な開かれである。それは形の飾りから、形による飾りをへて状況と環境の飾りへと展開して、もう一度当初の形に戻る。こうして再認識させられた形はもはや最初の形ではない。このプロセスを確認するフォーマリズムは宗教の意義をも自覚させる。

限られた事例をもって推しはかることはできないが、装飾へ向かうまなざしはヴェルフリン以後の東西に共通した現象であり、装飾論がなぜ近代フォーマリズムの更新を意味するかを理解するきっかけになることは間違いないだろう。

十二 結論

装飾論を展望して大局的なスケッチを試みたが、プエラーリのタルシア装飾論が今日の私たちに与えてくれる意味を考えるにあたって、これだけのことを言わねばならなかった。模倣と装飾、比例美と適合美、製作の場と機会——プラティナのタルシア装飾にこの三つの層が認められた。それらは製作において一つであり、先入観なしによく考えれば我が国の美術についても同じことが言えるということである。それは西洋の学的作法を日本に応用した結果の符合ではなく、そ

れぞれの文化・文明が古来この方向に向かって創作と批評を豊かにしてきたのである。

パラダイム・シフトと言っても特別なことではない。それは西洋近代の合理主義の負の一面を正して、もう一度、伝統的表現論の正道に立ち返って考えなおそうとする志のなかにあり、展望をそこに見えている。プエラーリは、装飾史へのパラダイム・シフトがゆるやかに進んだ現代史の一ページを開いて見せてくれているのである。

追録 プエラーリ「現代美学と現代美術批評史概説」の内容構成

一九六〇―六一年度パルマ大学音楽古文書学科(クレモナのパラッツォ・ライモンディにあったが今はパヴィア大学音楽学・文化財学科が入っている)で行われた講義「現代美学と現代美術批評史概説」の配布原稿はクレモナ国立図書館に所蔵され、A四大の用紙にタイプ打ちした七十五ページからなる。本稿解説一〇頁参照。以下、講義録の内容には立ち入らず、論述の傾向を把握するために内容構成のみを示し、記述順に人名を記した。下線つきの小見出しはプエラーリのものであり、ノンブルと「」は筆者。

Indicazioni sull'estetica e sulla storia della critica d'arte contemporanee—Università degli studi di Parma Scuola di paleografia musicale, dispense delle lezioni di "Storia della miniature del manoscritto" tenute dal Chiar.mo Prof. ALFREDO PUERARI, Parte prima del corso dell'anno accademico 1960-61

【序文】 pp.1-3

Croce pp.3-13

Gentile pp.14-19

Antonio Banfi pp.20 -26

Le teorie della "pura visibilità" Fiedler, Hildebrand, Von Marés,

Semper, Riegl.

【概説】 pp.27-28

Fiedler pp.28-32

Hildebrand, Marés pp.32-33

G.Semper p.33

Riegl pp.33-35

Wickoff pp.36-37

Max Dvořák - August Schmarsow - Heinrich Wölfflin pp.37-

Dvořák p.37 [Frederich Antalを含む]

Wölfflin pp.37-41

Cavalcaselle - Morelli - Adolfo Venturi - Berenson. pp.42-

【序文】 pp.42-43

Cavalcaselle pp.43-44

Morelli p.44

Adolfo Venturi pp.44-46

[Taine, Bergson, Focillon/ Delacroix, Ingres, Courbet, Rodin, Fromentin/ Pica,

Soffici, futuristiを含む]

Berenson pp.47-50

Toesca pp.50-55

Lionello Venturi pp.55-59
Roberto Longhi pp.60-74

参考文献

プエラーリのタルシア論と、装飾論にかかる参照文献を中心に掲げ、本誌二五号末尾の参考文献表に掲出した文献であっても今号の理解に必要と思われる文献は以下に再録した。配列の順序について、欧文原著の初版の出版年順としたのは、タルシア論と装飾論の歴史的展開を見るのに便利だからである。

前一世紀 ウィトルウィウス(森田慶一訳)『ウィトルウィウス建築書』(東海大学出版会、1969)

1403-1404 L. Bruni (a cura di P. Viti), *Elogio della città di Firenze* [Laudatio Florentine Urbis], *Opere letterarie e Politiche di Leonardo Bruni*, 1996, pp.563-647.

1470ca Benedetto Dei(a cura di R. Barducci), *La Cronaca dall'anno 1400 all'anno 1500*, 1984 Firenze.

1481 Cristoforo Landino (a cura di P. Procaccioli), *Comento sopra la Comedia*, Roma 2001.

1486 Matteo Colacio, *Laus perspective cori in aede sancti Antoni*

patavi, *Matthaei Colacii De verbo civile et de genere artis rhetoricae in magnos rhetores Victorium et Quintilianum*, Venezia, 1486, c.328r-331v.
→ Savetieri, 1998; 土田 2016

1485 L. B. Alberti, *L'architettura* [De re aedificatoria] (Testo latino e trad. a cura di G. Orlandi), Milano 1966. レオン・バッティスタ・アルベルティ(相川浩訳)『建築論』(中央公論美術出版、1982)

1875 H. Semper, *Donatello. Seine Zeit und Schule*, Osnabrück 1970.

1899 ヴェルフリン(守屋謙二訳)『古典美術イタリアルネサンス序説』(美術出版社、1962)

1915 ヴェルフリン(守屋謙二訳)『美術史の基礎概念―近世美術に於ける様式発展の問題』(岩波書店、1936) / ハインリヒ・ヴェルフリン(海津忠雄訳)『美術史の基礎概念―近世美術における様式発展の問題』(慶應義塾大学出版会、2000)

1924 E・パノフスキー(伊藤博明・富松保之訳)『イデア美と芸術の理論のために』(平凡社、2004)

1924-25 E・パノフスキー(木田元監訳、戸川れい子・上村清雄訳)『象徴形式』としての遠近法』(哲学書房、一九九三)(1924-25;1964)

1942 F. Arcangeli, *Tarsie*, Roma 1942 (Milano 1943).

1943 矢代幸雄『日本美術の特質』(岩波書店、1943)

- 1948 O.Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948.
- 1953 A.Chastel, *Marqueterie et Perspective au XVe Siècle, La Revue des Arts*, III, 1953, pp.141-154.
- 1960 E・H・コンブリッチ (瀬戸慶久訳) 『芸術と幻影 絵画的表現の心理学的研究』(1979) 岩崎美術社)
- 1963 E.Battisti, Ornato, *Enciclopedia universale dell'Arte*, 1963.
- 1970 エルネスト・グラッシ (原研二訳) 『形象の力 合理的言語の無力』(白水社) 2016)
- 1977 オットー・ペヒト (前川誠郎・越宏一訳) 『美術への洞察 美術史研究の実践のために』(岩波書店) 1982)
- 1978 H.-B.Gerl, On the philosophical dimension of rhetoric: the theory of ornatus in Bleonardo Bruni, *Philosophy and Rhetoric*, vol.11, no.3, Summer, 1978, pp.178-190.
- 1979 E・H・コンブリッチ (白石和也訳) 『装飾芸術論 装飾芸術の心理学的研究』(岩崎美術社) 1989)
- 1983 A.Sartori, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, ed. G. Luisetto, vol.1. *Basilica e Convento del Santo*, Padova 1983.
- 1986 アンドレ・シヤステル (摩寿意善郎翻訳監修・高階秀爾訳) 『人類の美術 イタリアルネッサンス 1460 ~ 1500』(新潮社) 1986)
- 1992 M.Hall, *Color and Meaning*, Cambridge U.Pr., 1992.
- 1994 長岡龍作 「神護寺薬師如来の位相—平安時代初期の薬師—」 『美術研究』三三九号、一九九四、(1~17頁)
- 1994 M.Jarzombek, De-Scripting the Language of Looking: Wolfhlin and the History of Aesthetic Experientialism, *Assemblage*, no.23 (April, 1994), pp.28-69.
- 1998 C.Savetieri, La Laus prospettive di Matteo Colacio e la Fortuna critica della Tarsia in Area veneta, *Ricerche di Storia dell'Arte*, no.64, 1998, pp.5-22.
- 1999 H.Wohl, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style*, Cambridge Univ. Pr., 1999.
- 2000 L.Bandera, A.Foglia, G.Regis, *Arte lignuria a Cremona*, Azzano San Paolo 2000.
- 2005 辻惟雄 『日本美術の歴史』(東京大学出版会) 2005)
- 2007 山崎正和 『装飾エトナサン』(中央公論新社) 2007)
- 2008 AA.VV., *Storia di Cremona. Il Quattrocento Cremona nel Ducato di*

Milano (1395-1535), Comune di Cremona, 2008.

2009 長岡龍作『日本の仏像 飛鳥・白鳳・天平の祈りと美』(中央公論新社、2009)

2009 M.Lucco (a cura di), *L'Arnadio intarsiato di Giovanni Maria Platina*, Milano, Cremona 2009.

2013 坂口ふみ『コルギアスからキケロへ』(ぶねうま舎、2013)

2015 C.L.Guest, *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leiden 2015.

2017-21 上田恒夫「マッテオ・コラツィオ」バドヴァの聖アントニウス教会コロロの透視画礼讃—修辞学者のタルシア(木象嵌)批評を味読する」(『芸術学 学報』第二三号、二〇一七年三月)、(1)〜(18)頁 同「クリストフ・ランディーノの美術批評に読むネオ・プラトニズム」(『芸術学 学報』第二四号、二〇一八年三月)、(1)〜(28)頁 同「ハインリヒ・ヴェルフリンのフォーマリズムに果たした「装飾」と芸術体験の役割(中)―『古典美術』(1899)」(『芸術学 学報』第二六号、二〇二〇年三月)、(1)〜(28)頁 同「ハインリヒ・ヴェルフリンのフォーマリズムに果たした「装飾」と芸術体験の役割(下)―『美術史の基礎概念』(1915)―」(『芸術学 学報』第二七号、二〇二一年三月刊行予定)

Dizionario biografico degli italiani (Treccani online)

追記

二〇一九年三月にクレモナで調査したさいに得た新知見を訳者解説と図版に反映した。

謝辞

プエラーリ「プラターティナのタルシア(一四七七一―一四九〇)」(下)を翻訳するにあたり、福田吉栄さん(福田建具主宰、金沢市)には木工芸技法について、大谷正幸さん(金沢美術工芸大学教授 文明論)にはプラターティナの黄金比について、教示をいただいた。ハンズお二人にあつくお礼申し上げます。

Ringraziamenti

Io, Tsuneo Ueda, traduttore di *Le Tarsie del Platina* di A. Puerari, ringrazio vivamente l'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Cremona e, in particolare, Don Gianluca Gatardi, il Direttore, per avere autorizzato l'accesso al Coro e le riprese fotografiche, la Dr. Francesca Campana per alcune informazioni storiche e chimiche relative all'Arnadio e al Coro ed il Dr. Stefano Mignani. Ringrazio inoltre il Dr. Mario Marubbi, curatore del Museo Civico Ala Ponzone per gli approfondimenti storici-artistici sull'Arnadio. Tsuneo Ueda

(二〇二〇年四月三十日受理)

〔ぶねうま〕 つねお／金沢美術工芸大学名誉教授・イタリア美術史)

図版

写真典拠のない図版はすべて
Puerari, *Le Tarsie del Platina*, Cremona 1967 (元本) より。本誌第25号、26号の図版の一部を高精細のものに置きかえて再録している。



図1 プラナーティナのアルマデイオ（一四七七、クレモナ市立美術館）Lucco (a cura di), *L'Armadio intarsiato di Giovanni Maria Platina*

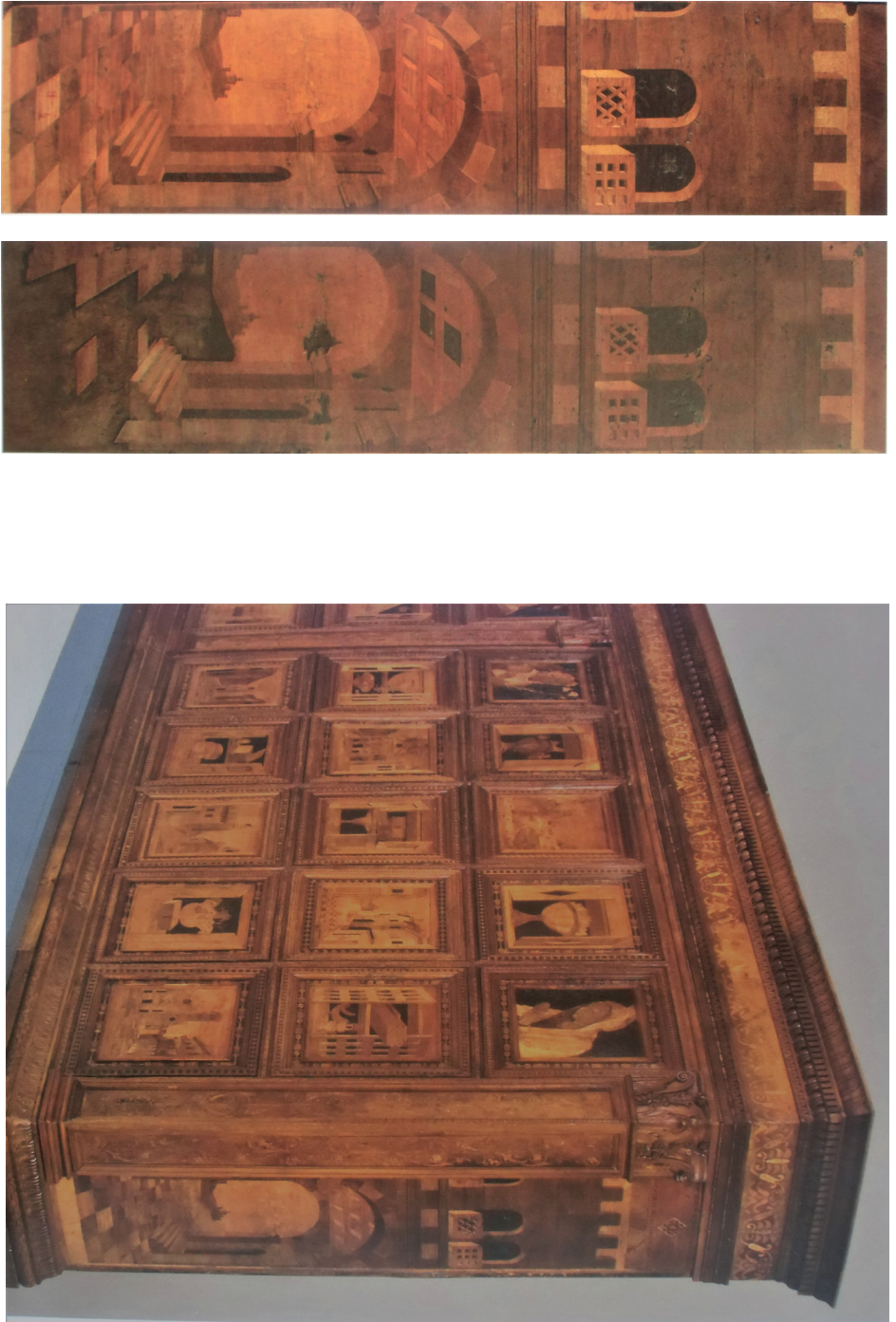


図1 (参考図) 近年の修復時に発見されたアルマデイオ右側面の街景をあらわすタルシア 状況写真(右)と修復前後の状態を示した対照図(左・明るい左図は修復後) ルネサンス様式のバルコニーの向こうに近郊を見晴るかす典型的な街景画 veduta である。側面の全幅(最大)九〇センチメートル。 Lucco (a cura di), *L'Armadio intarsiato di Giovanni Maria Pannofili*

38. *Convergenze prospettiche delle singole tarsie dell' Armadio (disegno di D. Molo Assolini).*

PROFONDITÀ: A TERRA CM. 80 A METÀ ALTEZZA CM. 70 AL CORNICIONE CM. 90

MT. 7. 74

Molo Assolini

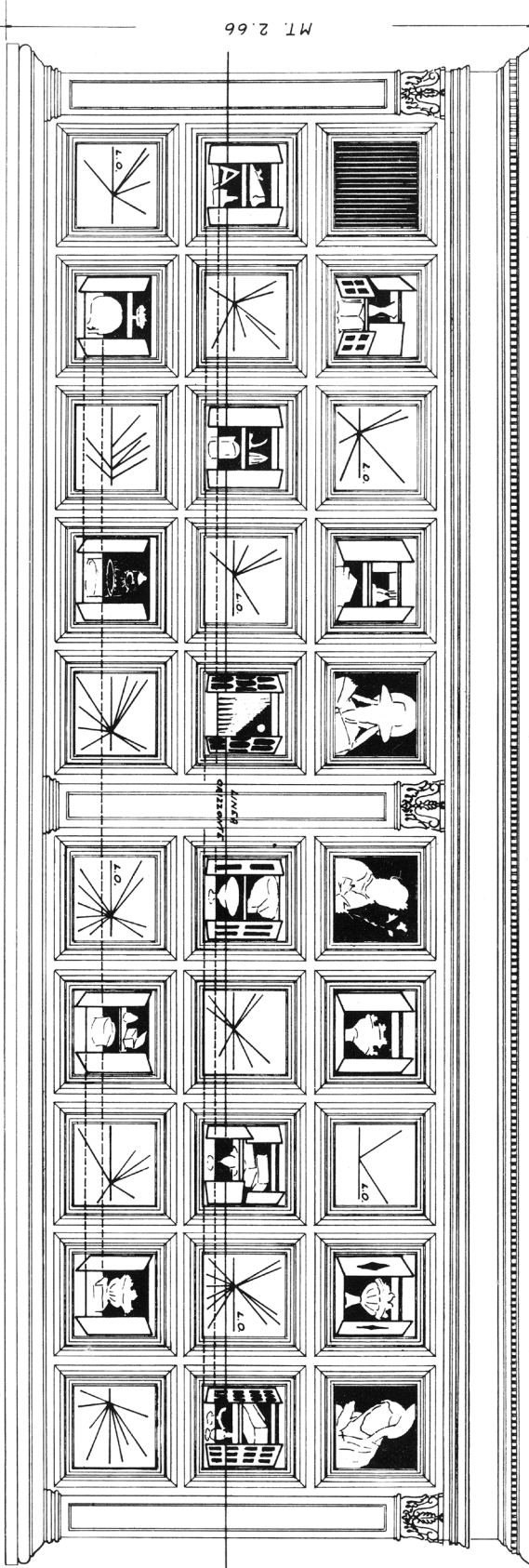
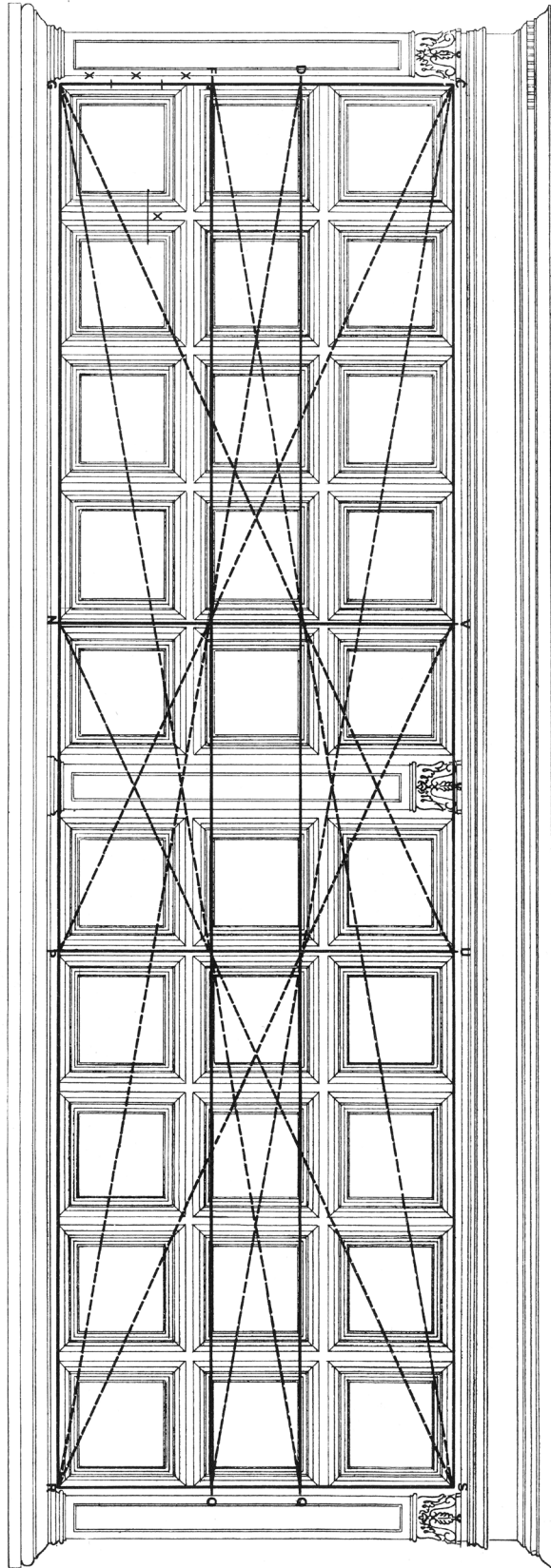
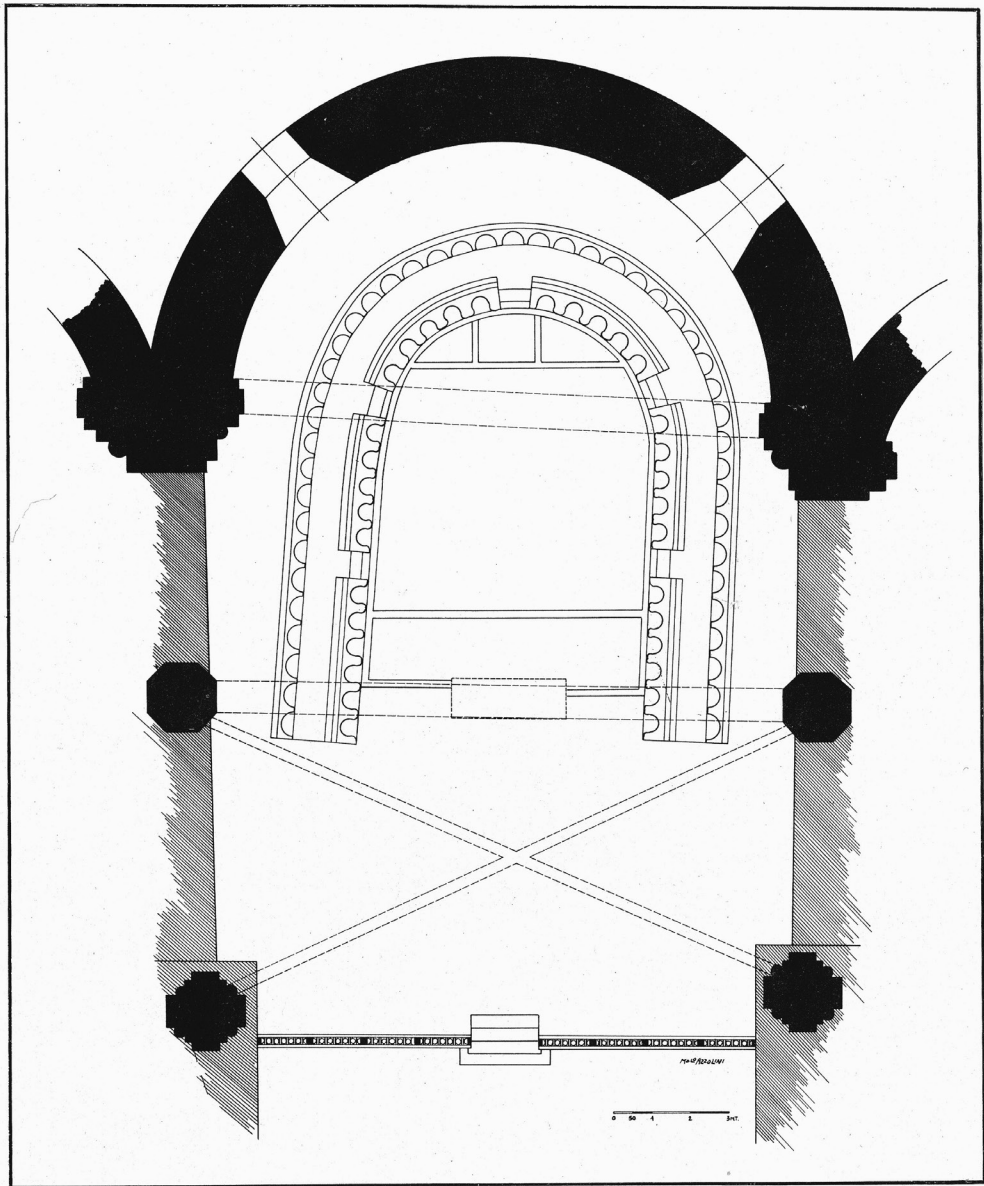


図 2 アルマデーオの透視画の消失点図解



37. *Costruzione della sezione aurea dell' Armadio (disegno di D. Molo Assolini).*

図3 プルマデオの黄金比図解

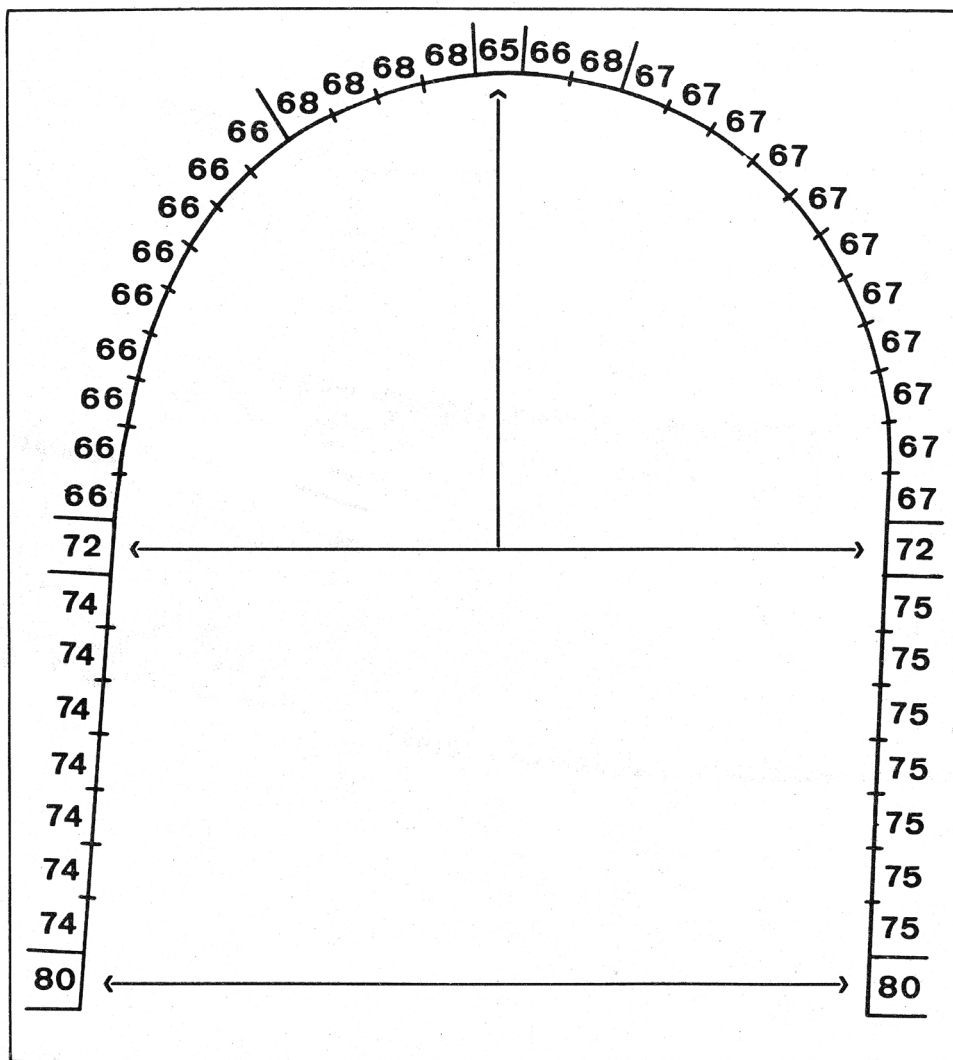


71. *Pianta dell'abside
e del Coro del Duomo di Cremona.*
(disegno di D. Molo Azzolini).

図4
クレモナ大聖堂の外陣とコーロの形状
(コーロの位置は製作当初の状態をあらわす)

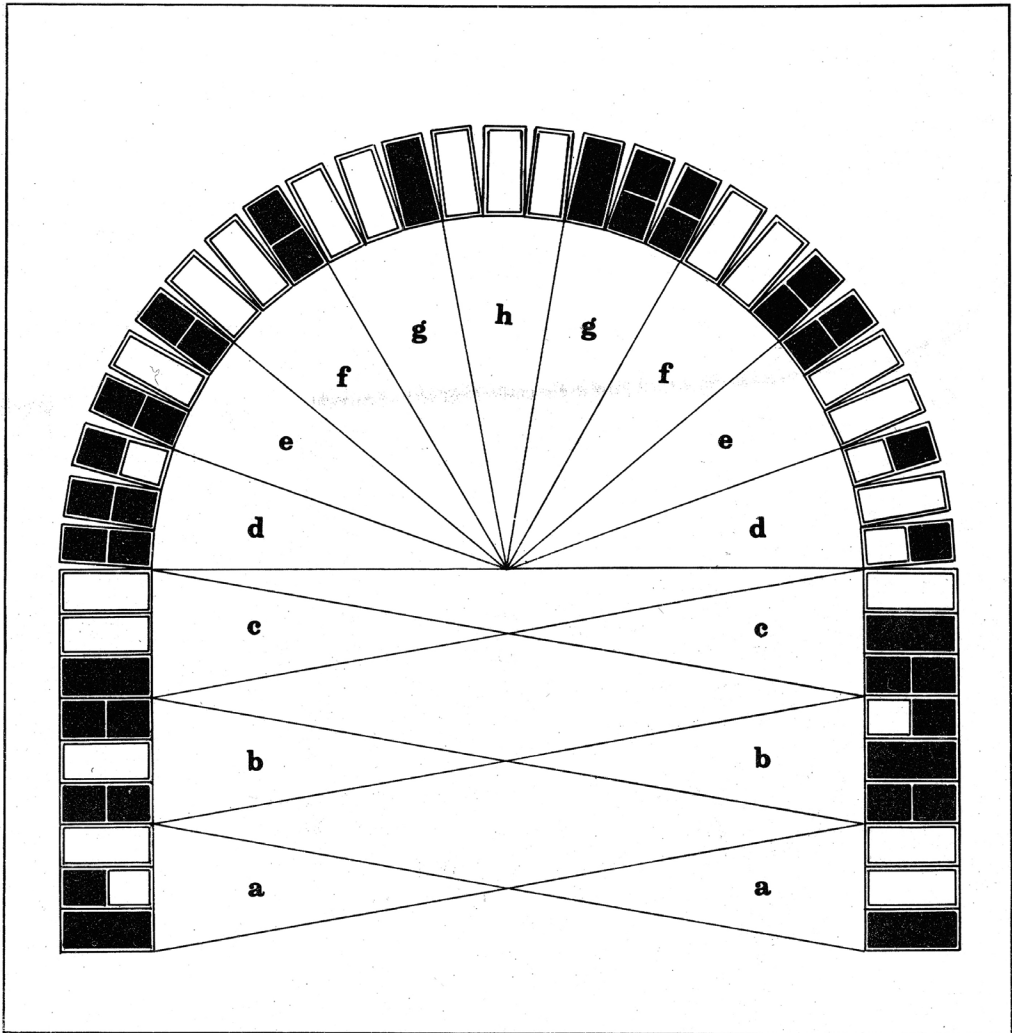


図4 (参考図) コーロ
(いずれも北側) Bandera et al, *Arte lignaria a Cremona*



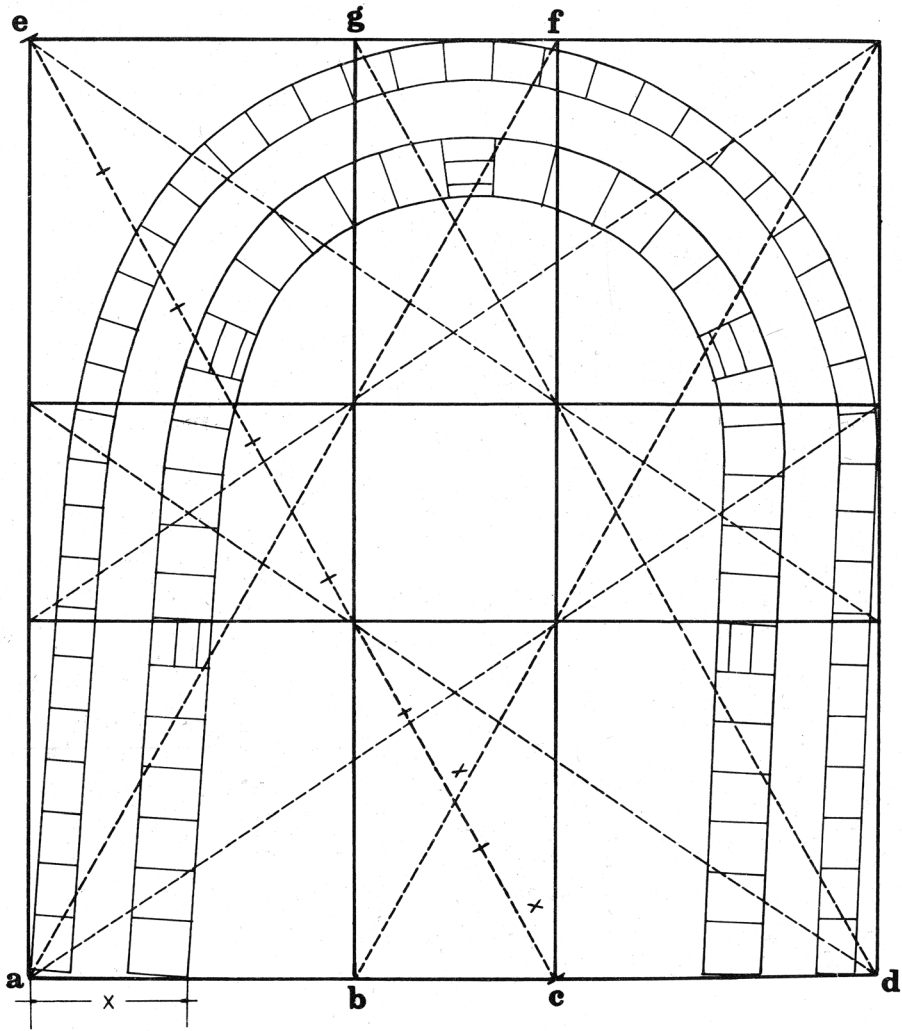
73. *Misure in centimetri della larghezza degli stalli del Coro del Duomo di Cremona. (disegno di D. Molo Azzolini).*

図5 コーロの祈祷席配列と採寸（単位センチメートル）



74. *Distribuzione degli schemi delle tarsie del Coro considerati rispetto ai fondi: interi e a doppio settore chiari e neri. (disegno di D. Molo Azzolini).*

図6 タルシア画の背地の明暗の別から見た
コーロ全体の模式図



75. *Costruzione della sezione aurea
del Coro del Duomo di Cremona.
(disegno di D. Molo Azgolini).*

图7 コーロの黄金比解析図



図8 (参考図) プラーティナ作のカウンター (クレモナ司教館)
本論で論じられたブルマデイオの様式と同じくルネサンス建築由来の構想を再確認させるが、鏡面の大型のロゼット模様はダ・レンディナーラ兄弟の同じモチーフに酷似し、従来から言われてきた師弟関係を強く感じさせる。作者のサイン (M・I O・M・D・P I A D E N I S・(P)) 及び一四八三年の年記がルネサンスの古典的書体で象徴され、プラーティナがクレモナとパドヴァの間に位置するピャーデナ出身であることがわかる。プラーティナはこの作品を取り上げている。 Bandera et al. *Arte figurata a Cremona*